
Danse et cinéma : une relation sans Histoire ?

À propos de Stéphane Bouquet (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris/Pantin, Capricci / Centre national de la danse, 2012, 256 pages

Marion Carrot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/660>

DOI : 10.4000/danse.660

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Marion Carrot, « Danse et cinéma : une relation sans Histoire ? », *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 04 mars 2014, consulté le 19 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/660> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.660>

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2020.

association des Chercheurs en Danse

Danse et cinéma : une relation sans Histoire ?

À propos de Stéphane Bouquet (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris/Pantin, Capricci / Centre national de la danse, 2012, 256 pages

Marion Carrot

RÉFÉRENCE

Stéphane Bouquet (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris/Pantin, Capricci / Centre national de la danse, 2012, 256 pages

- 1 Le chemin de Stéphane Bouquet, écrivain et critique de cinéma, a croisé celui de la danse à plusieurs reprises, notamment lorsqu'il a animé l'émission *Studio Danse* sur France Culture, ou encore lors de plusieurs collaborations avec Mathilde Monnier. Il semble donc tout à fait légitime qu'il dirige aujourd'hui la publication d'un ouvrage concernant les affinités et les frictions existant entre danse et cinéma. C'est également tout à son honneur d'en prendre l'initiative : en effet, la littérature scientifique francophone en la matière se résume encore à une poignée d'ouvrages précurseurs et donc incomplets, à un petit nombre d'études universitaires souvent inédites¹, et à quelques dossiers sporadiquement réalisés dans la presse spécialisée, en danse comme en cinéma². Sur un sujet en cours de défrichage, et qui n'est éclairé que de quelques repères bibliographiques qui occupaient jusqu'à présent l'ensemble du terrain, on attend par conséquent un positionnement éditorial précis de *Danse/Cinéma*. Quel angle de la recherche l'ouvrage va-t-il aborder, là où *Filmer la danse*, dirigé par Jacqueline Aubenas en 2007, donnait la parole aux réalisateurs de Wallonie-Bruxelles quant à leur travail filmique en relation avec la danse³ ? Quelles nouvelles problématiques va-t-il soulever, quand *Kino-Tanz*, de Dick Tomasovic, proposait modestement mais efficacement en 2009 d'aborder l'analyse filmique avec le vocabulaire chorégraphique⁴ ? Quel éclairage va-t-il apporter, quelques mois après le colloque *Cinéma et Danse [Sensibles Entrelacs]*, dirigé par Didier Coureau et Patrick Louguet, dont les actes sont publiés en 2013, et dont les analyses, solidement enracinées dans l'Histoire du cinéma mondial, offrent un panorama des gestes dansés à l'écran sur plus d'un siècle⁵ ? À la suite de ces ouvrages, Stéphane Bouquet choisit l'option généraliste, et propose au lecteur d'explorer toutes les relations qui peuvent régir les liens entre danse et cinéma, qu'il s'agisse de corporalités chorégraphiques évoluant à l'écran, de l'imagerie cinématographique réelle ou fantasmée dans l'espace scénique, ou encore des fonctions narratives de la danse en régime de fiction au cinéma. Bien que soulevant des problématiques à chaque fois particulières et méritant chacune un ouvrage, ces thématiques sont indifféremment convoquées au fil des pages, ce qui laisse perplexe quant à l'organisation des articles proposés. Mais ce n'est qu'un des problèmes que soulève le pari de la diversité qui a été fait en donnant une même voix à quelques chercheurs, étudiants ou confirmés, à une poignée de journalistes, et à une majorité de praticiens, dans les domaines de la programmation, de la chorégraphie ou de la réalisation.
- 2 Tout à sa volonté de balayer l'ensemble du spectre thématique auquel il s'intéresse, Stéphane Bouquet confond également, au fil de *Danse/Cinéma*, des sources de différente nature, et refuse ainsi de hiérarchiser des informations de différentes valeurs. Le lecteur est en effet amené à aborder, les uns à la suite des autres, d'un côté des analyses



scientifiques aux références et aux postulats solides, comme celles de Xavier Baert sur le cinéma expérimental, celles de Morgan Pokée à propos du cinéma de Francis Ford Coppola, ou encore le dialogue passionnant qu'entreprennent Loïc Touzé et Mathieu Bouvier, et de l'autre côté des témoignages bruts, qui valent en tant que documents, mais pas comme références analytiques : il en va ainsi du texte du chorégraphe Adam Lindner, ou des divers entretiens menés par Laurent Barré. Or, confondre ainsi le recueil de témoignages et le contenu scientifique rend le statut de l'ouvrage flou, et peut finalement amener à des malentendus concernant les attentes que l'on peut en avoir. Ainsi, pour en revenir aux entretiens menés par Laurent Barré avec Fabrice Ramalingom, Cédric Andrieux et Bernardo Montet, trois chorégraphes ayant collaboré avec des réalisateurs dans le cadre de séquences dansées à l'écran, il est simplement précisé dans le chapeau que « le cinéma contemporain a souvent recours à un chorégraphe pour mettre en place un pas de danse ou deux. Mais le moins qu'on puisse dire est que ces chorégraphes ne tiennent pas – ensuite – le haut de l'affiche⁶ ». Si l'on considère *Danse/Cinéma* comme un recueil de témoignages, alors cette courte proposition suffit à contextualiser les entretiens. Mais dans le cadre d'un ouvrage scientifique, rappeler que la fonction de chorégraphe pour le cinéma a une histoire aurait été la moindre des choses, surtout quand cette histoire a donné lieu depuis plus de cinquante ans à plusieurs articles, notamment dans *Dance Magazine*⁷, et à une encyclopédie rédigée par Larry Billman en 1996, intitulée *Film Choreographers and Dance Directors*⁸.

- 3 C'est dans ce manque de contextualisation historique que le bât blesse principalement, et ceci précisément parce que l'ouvrage dirigé par Stéphane Bouquet a tendance à s'affranchir de toute la littérature anglophone déjà publiée sur le sujet. Or, aux États-Unis principalement, mais aussi au Royaume-Uni, une véritable réflexion s'est constituée grâce à des chercheurs en danse aussi bien qu'en cinéma, et autour d'artistes menant des expérimentations spécifiquement tournées vers les relations entre danse et cinéma, depuis les années 1940. Outre les articles fondateurs, comme ceux de John Martin⁹ ou le numéro 30 de la revue *Dance Perspective*¹⁰, ceci a donné lieu dans les dernières années à plusieurs ouvrages de vulgarisation, aussi bien qu'à des publications incontournables, comme celle d'Erin Brannigan, *Dancefilm : Choreography and the Moving Image*, qui redéfinit entre autres choses le rapport entre le spectateur et le film de danse par la notion de « gestural exchange » ou « échange gestuel »¹¹. Qu'à travers un catalogue de points de vue diversifiés et une typographie engageante, Stéphane Bouquet ait désiré ouvrir le champ de la réflexion sur les liens existant entre danse et cinéma à un public relativement large ne justifie pas pour autant de tirer un trait sur les réflexions déjà engagées à ce sujet. C'est d'autant plus gênant lorsque ces lacunes se transforment en imprécisions, voire en erreurs. Cela va d'une erreur d'inattention portant sur la vie d'Astaire donnée par Luc Moullet page 232¹², à l'incroyable contre-histoire proposée par Maureen Fazendeiro, pour qui « le cinéma suivant le chemin des histoires, et la danse celui de la présence pure des corps, leurs partages se font de plus en plus rares au cours du siècle, en dehors du genre codifié qu'est la comédie musicale ou de quelques essais expérimentaux » – et l'auteure de n'adouber, en note, que « ceux, remarquables, de Maya Deren (...) »¹³. Le contraste avec l'article richement documenté de Xavier Baert sur le cinéma expérimental, qui précède directement celui de Maureen Fazendeiro, est saisissant : commettant une énorme bévue historique, l'auteure décide de sauver Maya Deren tout en tirant un trait sur tous les courants d'avant-garde (auxquels la réalisatrice appartenait pourtant) qui ont pu expérimenter, avant ou plus

encore après elle, le déploiement de la danse à l'écran, de Len Lye à Norman McLaren, Ed Emshwiller, Amy Greenfield, Charles Atlas, Elliott Kaplan, pour n'en citer que très peu... et sans même prendre en compte les essais effectués à la télévision américaine et britannique des années 1940 aux années 1990. La même béance culturelle saute aux yeux dans le chapeau de l'entretien de Stéphane Bouquet avec Charles Picq, qui affirme que dès 1980, le réalisateur « [instaure]... un genre appelé à un grand succès : la vidéodanse¹⁴ ». Bien que Picq lui-même soit bien plus précis lors de l'entretien, cette affirmation initiale tend à confondre captations et vidéodanse, et laisse une fois de plus de côté la dimension internationale du genre en omettant les essais réalisés au long du siècle, et particulièrement dans les années 1970, par de nombreux vidéastes. Alors qu'une histoire des liens entre danse et cinéma est encore en cours d'écriture, rédiger ce genre de contre-vérité est une erreur regrettable, même (et surtout) au nom de la vulgarisation.

- 4 On pourrait se demander si cette impasse sur les références internationales provient du choix délibéré de Stéphane Bouquet de n'ouvrir l'ouvrage qu'à des imaginaires francophones. Mais dans ce cas, la présence de l'article (par ailleurs de peu d'intérêt) de Jann Matlock, enseignante à Londres, sur les « films de prom' », ne s'explique pas, pas plus que le recours massif aux références hollywoodiennes (de Betty Boop à John Ford en passant par Coppola, Donen et Minelli) lorsqu'il est confronté, en déséquilibre, au recours à une scène chorégraphique presque uniquement francophone (Le Fresnoy, Decouflé, Gisèle Vienne, Cédric Andrieux,...). Il s'agit certes, à plusieurs reprises, de convoquer la mémoire cinématographique des chorégraphes, et celle-ci abolit les frontières. Les frontières du temps s'évanouissent d'ailleurs à leur tour quand auteurs et chorégraphes en appellent, au fil de l'ouvrage, au cinéma des origines jusqu'aux films les plus récents ; mais sur scène, Nijinski mis à part, il n'est question que de chorégraphes contemporains. Ce déséquilibre dans les choix géographiques et chronologiques appliqués aux références filmiques d'un côté, et chorégraphiques de l'autre, illustre donc finalement la difficulté, voire l'impossibilité, de réunir au sein d'une même publication des réflexions liées aux usages de gestes dansés dans l'image animée, et d'autres qui analysent la présence, sur scène, de références ou de dispositifs cinématographiques. D'ailleurs, là où le livre propose de nombreuses analyses filmiques, le versant portant sur les dynamiques scéniques est plus anecdotique et peine à s'imposer. De fait, si cinéma et danse scénique ont en commun des corps en mouvement, ils requièrent chacun la création et l'utilisation d'un espace-temps propre, qui constitue de chaque côté un paradigme réflexif différent.
- 5 En cela, le postulat qu'émet Stéphane Bouquet dans son introduction est déjà erroné : « Pour regarder le cinéma du point de vue de la danse », écrit-il, « il faut se débarrasser de la logique de la mise en scène, parlant plan, cadre et position de caméra, pour lui substituer une logique de la mise en corps, parlant désormais poids, flux et accentuation¹⁵ ». Or, au vocabulaire filmique spatial qu'il évoque (« plan, cadre,... ») correspond en fait, dans le spectacle vivant, l'analyse scénographique d'un spectacle chorégraphique, et non l'analyse de mouvement (en termes de « poids, flux et accentuation »), qui elle trouve son pendant cinématographique dans une analyse des mouvements à l'image – analyse qui, pour le coup, possède effectivement un vocabulaire lacunaire. Il ne faut donc pas *substituer* un vocabulaire à un autre : un corps évolue toujours dans un espace-temps donné, et c'est précisément cet espace-temps qui impose et propose pour les gestes une qualité spécifique. Il faut alors plutôt *ajouter* la précision de l'analyse de mouvement chorégraphique à l'analyse des espaces filmiques.

La pensée selon laquelle la danse serait un mouvement des corps hors de tout milieu reflète des lacunes certaines en matière de réflexion chorégraphique et annonce le déséquilibre existant, au sein de l'ouvrage, entre les analyses de la danse à l'écran, et celle portant sur le cinéma en scène. La pauvreté de la réflexion dans ce second cas est illustrée lorsque Stéphane Bouquet propose que « regarder la danse du point de vue du cinéma, ce serait donc se demander quel spectateur chaque œuvre chorégraphique construit et comment elle s'y prend et pourquoi, au juste, elle a besoin de ce spectateur-là¹⁶ ». Construire son spectateur paraît être le propre de toute forme d'art, et la proposition dit simplement en transparence que Stéphane Bouquet peine à poser un regard pertinent, serait-il cinématographique, sur la danse scénique. Bref, parce qu'il ne définit pas directement les objets qui vont être évoqués au long du livre *Danse/Cinéma*, et particulièrement parce qu'il ne parvient pas à appréhender ce que peut être « la » danse, Stéphane Bouquet commet une erreur épistémologique, en confondant deux paradigmes (celui propre à l'écran, et celui propre à la scène), ce qui contribue au déséquilibre de son ouvrage.

- 6 Heureusement, les divers contributeurs passent souvent outre ces postulats initiaux, et l'un des paris au moins partiellement réussis du livre est de proposer, après Erin Brannigan ou Douglas Rosenberg et donc avec un lexique francophone, un vocabulaire d'analyse filmique qui décrive les corps en mouvement dans leurs qualités chorégraphiques. Celui du spectateur d'abord, quand Loïc Touzé remarque qu'« au cinéma, le corps du danseur ou de l'acteur est d'emblée un corps étendu » à son environnement, et que « c'est peut-être cette mobilisation du monde qui persiste dans l'hallucination légère (...) à la sortie de la salle¹⁷ » ; celui de l'opérateur ensuite, puisque Sophie Grappin-Schmitt note que, parfois, « il nous faudrait envisager le film non plus comme un matériau dansant, ou le support d'un motif de danse, mais comme la trace d'un geste où résonnerait encore, en creux, la présence d'un corps¹⁸ » ; corps des personnages enfin, lorsqu'Hervé Aubron analyse par exemple qu'au cinéma :

« Il s'agit aussi de remettre en cause le lieu commun consistant à penser la danse sur le mode du rayonnement. Qu'on parle de « danseurs étoiles » n'est pas un hasard : la danse-soleil ne saurait que diffuser son énergie vers l'extérieur – force d'expansion qui libérerait les corps en les réchauffant, ouvrirait l'espace en l'éclairant. Ce régime de l'explosion expressive est-il le seul ? Certaines apparitions le démentent bien, qui donnent à voir des trous noirs, plutôt que des étoiles. Danses en implosion, qui s'effondrent indéfiniment sur elles-mêmes (...). La danse, alors, est une cage, enfermant le corps dans une aire resserrée qu'il lui faut piétiner en boucle (...). Danse qui ligote, possède, contraint, fait piétiner et piétine. *Dance box*.¹⁹ »

- 7 Regrouper au sein d'un même ouvrage plusieurs propositions qui osent poser ce type de regard sur les films participe à l'institutionnalisation de cette méthode d'analyse renouvelée dans le domaine des études cinématographiques, alors qu'elle était jusqu'ici réservée aux études en danse ou en art vidéo. Malgré un manque global de rigueur scientifique, et dans l'ignorance de la recherche passée et actuelle en la matière, *Danse/Cinéma* a donc au moins le mérite d'exister, et de participer ainsi à la mise en lumière d'un domaine d'étude dont l'exploration n'est qu'à ses prémices.

BIBLIOGRAPHIE

AMPRIMOZ Clotilde, *Danse et cinéma, un point de vue chorégraphique sur le film « Playtime » réalisé par Jacques Tati*, mémoire de maîtrise en danse, université Paris 8 Saint-Denis, 2003 (inédit).

AUBENAS Jacqueline (dir.), *Filmer la danse*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2007

BILLMAN Larry, *Film Choreographers and Dance Directors*, Jefferson, MacFarland and Company Inc. Publishers, 1997.

BRANNIGAN Erin, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, New York, Oxford University Press, 2011.

COUREAU Didier et LOUGUET Patrick (dir.), *Cinéma et Danse, [Sensibles Entrelacs]*, Paris, L'Harmattan, « Cahiers Interdisciplinaires de la Recherche en Communication Audio-Visuelle (CIRCAV) », 2013.

Funambule, n° 6, Saint-Denis, Anacrouse, juin 2004.

KNIGHT Arthur, « Hermès Pan: who is he? », *Dance Magazine*, New York City, janvier 1960, pp. 40-43.

KNIGHT Arthur, DEREN Maya, TYLER Parker, PETERSON Sidney, CLARKE Shirley, VANDERBEEK Stan, LYE Len, FULLER SNYDER Allegra, HARRIS Hilary, VORKAPICH Slavko, BRAKHAGE Stan, EMSHWILLER Ed, MEKAS Jonas, *Dance Perspective*, n° 30, « cine-dance », New York City, Dance Perspective Inc., été 1967.

MARTIN John, « Introduction », in *Dance Index*, New York City, mai 1945, pp. 60-61.

Nouvelles de danse, n° 26, « filmer la danse », Bruxelles, Contredanse, hiver 1996.

ROSENBERG Douglas, *Screendance, Inscribing the Ephemeral Image*, New York, Oxford University Press, 2012.

RUIZ CARBALLIDO Paulina, *L'écran comme espace chorégraphique, étude sur l'approche cinématographique de la danse dans les oeuvres de Maya Deren - Talley Beatty « A study in choreography for camera » et Merce Cunningham - Charles Atlas « Locale »*, université Paris 8 Saint-Denis, 2013, http://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=2, page consultée le 19 février 2014.

SOUDET Julien, *Le film de danse*, Saint-Denis, E.N.S. Louis-Lumière, 2013 (inédit).

TOMASOVIC Dick, Kino-Tanz, *L'Art chorégraphique du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

Vertigo, « Danses », Hors-série n° 3, Paris, Images en Manœuvre, octobre 2000.

NOTES

1. Par exemple le mémoire de Maîtrise de Clotilde Amprimoz, *Danse et cinéma, un point de vue chorégraphique sur le film « Playtime » réalisé par Jacques Tati*, Université Paris 8 Saint-Denis, 2003 ; le mémoire de Master de Paulina Ruiz Carballido, *L'écran comme espace chorégraphique*, Université Paris 8 Saint-Denis, 2013 ; ou encore le mémoire de Master de Julien Soudet, *Le film de danse*, E.N.S. Louis-Lumière, 2013. A noter également, un numéro de la revue universitaire *Funambule* entièrement consacré à la danse au cinéma : *Funambule* n° 6, Saint-Denis, Anacrouse, juin 2004.

2. Je pense notamment aux revues *Nouvelles de Danse* et *Vertigo*, qui ont chacune dédié un numéro entier à la question : *Nouvelles de danse*, « filmer la danse », n° 26, Bruxelles, Contredanse, hiver 1996, et *Vertigo*, « Danses », Hors-série, Paris, Images en Manœuvre, octobre 2005.
3. AUBENAS Jacqueline (dir.), *Filmer la danse*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2007.
4. TOMASOVIC Dick, *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
5. COUREAU Didier et LOUGUET Patrick (dir.), *Cinéma et Danse, [Sensibles Entrelacs]*, Paris, L'Harmattan, « Cahiers Interdisciplinaires de la Recherche en Communication Audio-Visuelle (CIRCAV) », 2013.
6. BARRÉ Laurent, « Trois entretiens », in BOUQUET Stéphane (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris / Pantin, Capricci/CND, 2012, p. 169.
7. Par exemple, KNIGHT Arthur, "Hermès Pan: who is he?", in *Dance Magazine*, New York City, janvier 1960, pp. 40-43.
8. BILLMAN Larry, *Film Choreographers and Dance Directors*, Jefferson, MacFarland and Company Inc. Publishers, 1997
9. MARTIN John, « Introduction », in *Dance Index*, New York City, mai 1945, pp. 60-61.
10. KNIGHT Arthur, DEREN Maya, TYLER Parker, PETERSON Sidney, CLARKE Shirley, VANDERBEEK Stan, LYE Len, FULLER SNYDER Allegra, HARRIS Hilary, VORKAPICH Slavko, BRAKHAGE Stan, EMSHWILLER Ed, MEKAS Jonas, in *Dance Perspective n° 30: cine-dance*, New York City, Dance Perspective Inc., été 1967.
11. BRANNIGAN Erin, "Dancefilm as Gestural Exchange", in *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, New York, Oxford University Press, 2011, pp. 172-196.
12. Luc Moullet affirme que Fred Astaire a « commencé en 1935, alors ça devait être l'un des premiers danseurs connus du cinéma ». Outre le fait que Fred Astaire était déjà une star de music-hall avant d'apparaître à l'écran, le film qui le révèle au cinéma, *Carioca (Flying down to Rio)*, de Thornton Freeland, date en fait de 1933. Par ailleurs, les danseurs Vernon et Irene Castle ont déjà crevé l'écran quinze ans plus tôt, et Joan Crawford est devenue une star des « flapper movies » avec le film *Our Dancing Daughters*, réalisé par Harry Beaumont en 1928.
13. FAZENDEIRO Maureen, « Au point repos du monde qui tourne », in BOUQUET Stéphane (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris / Pantin, Capricci/CND, 2012, p. 116.
14. PICQ Charles, « La « danse filmée », une forme hybride », in BOUQUET Stéphane (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris / Pantin, Capricci/CND, 2012, p. 189.
15. BOUQUET Stéphane, « Introduction », in BOUQUET Stéphane (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris / Pantin, Capricci/CND, 2012, p. 4.
16. BOUQUET Stéphane, « Introduction », in BOUQUET Stéphane (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris / Pantin, Capricci/CND, 2012, p. 5.
17. TOUZÉ Loïc et BOUVIER Mathieu, « Conversation », in BOUQUET Stéphane (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris / Pantin, Capricci/CND, 2012, p. 9.
18. GRAPPIN-SCHMITT Sophie, « Nos archives physiologiques », in BOUQUET Stéphane (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris / Pantin, Capricci/CND, 2012, p. 48.
19. AUBRON Hervé, « Danses de Saint-Guy : les fièvres du surplace », in BOUQUET Stéphane (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris / Pantin, Capricci/CND, 2012, p. 133.

RÉSUMÉS

Danse/Cinéma, dirigé par Stéphane Bouquet en 2012, est un ouvrage de vulgarisation à l'aspect engageant, qui s'intéresse à toutes formes d'affinités et de frictions existant entre danse et cinéma. Alternant témoignages et analyses, les articles abordent à la fois les corporéités chorégraphiques évoluant à l'écran, l'imagerie cinématographique réelle ou fantasmée dans l'espace scénique, et les fonctions narratives de la danse en régime de fiction au cinéma – des problématiques à chaque fois particulières et méritant chacune un ouvrage. S'il oublie de se situer dans le spectre de la recherche actuelle et passée sur le sujet, l'ouvrage possède au moins le mérite d'aborder l'analyse filmique en proposant des descriptions originales de corps en mouvement, et participe ainsi à la mise en lumière d'un domaine d'étude dont l'exploration n'est qu'à ses prémices.

Danse/Cinéma is a 2012 book edited by Stéphane Bouquet, which popularizes all types of affinities or contradictions between dance and cinema. Moving from interviews to analysis, the articles are questioning the choreographic corporealities evolving on screen, as well as the function of cinematic images on stage or of dance sequences in fiction movies. Unfortunately, each issue would have deserved its own publication. What is more, Stéphane Bouquet's book hardly ever refers to other scientific research, present or past, on the matter. Nonetheless, it addresses filmic analysis using subtle gesture analysis, and thus contributes to increase research and knowledge on a subject that has been scarcely explored in France for now.

INDEX

Keywords : popularization, history, dance and cinema, film analysis, choreographic analysis

Mots-clés : vulgarisation, histoire, danse et cinéma, analyse filmique, analyse chorégraphique

AUTEURS

MARION CARROT

Marion Carrot est doctorante en danse et cinéma à l'université Paris 8 – St Denis, EDESTA (Ecole Doctorale Esthétique, Science et Technologie des Arts).